

新派和歌の音律

——王朝規範からの脱出——

坂 野 信 彦

一

本稿は、明治時代の短歌と伝統的な規範とのかかわりについて、もっぱら音律の面から調査研究した結果を報告するものである。とりあげた歌人は一葉、登美子、晶子、鉄幹、子規の五名。音律は主として結句の節調を問題とし、これに字余りの様相を加味した。この結果、近代の先端的な歌人が音律の面で古典和歌の規範から実質的に解放されたのは明治三〇年以降のことであった、という手がかりを得た⁽¹⁾。

*

平安時代の初期、王朝和歌は結句にひとつのしきたりを成立させた。結句は四三調を避けるべし、というしきたりである。このしきたりの存在について、いくつかの拙論によってすでに論証済みと考える⁽²⁾。

四三調とは、七音からなる結句が四音—三音と分けて読まれるところに生じる音律である。(四三調でない音律には、三音—四音と分かれる三四調、五音—二音と分かれる五二調があ

る)。たとえば「くもたちわたる」は、三音めでも五音めでも切れないから、「くもたち／わたる」と四三調に読まざるをえない。『万葉集』にはごくあたりまえにみられたこのような結句が、平安時代以降ほとんどすがたを消してしまふのである。

四三調忌避のタブーは、王朝和歌およびその影響下にあった古典和歌を一千年にわたって根強く規制しつづけてきた。それは、和歌の結句のほとんど全部を規制しつづ、近代へと持ち越されていった。しかし近代短歌の展開につれて、やがて解消されてゆくことになる。四三調忌避の残存は、王朝和歌の伝統への依存を示すものである。したがってそれはその歌人の古風さをあらわしていよう。また逆にその解消はその歌人の近代性をあらわしていよう。(ただしこの「古風さ」や「近代性」は文芸的な価値とは次元のちがう問題である。)

ここで、王朝和歌の分節法について補足しておこう。結句において四三調を極力避けるという慣習が定まってゆく過程で、表現に応じてあるていど強引に非四三調に読む方式もいくつか定着した。歌末の「もがな」を「も／がな」と分節するように

なったのもその一例である。同様にして、「なくほととぎす」は「なくほととぎす」、「さくをみなへし」は「さくをみなへし」と読んだ。「ひとしるらめや」も「ひとしるらめや」と読んだようである。これは「めや」の二音にあるていどの自立性を感知しての分節であろう。さらに「あはむひまでに」のように、四三構成の句であっても意味的に三音めでも切れるものは、やはり「あはむひまでに」と非四三調に読んだようである。現代人にはいささか奇妙に感じられるこうした読み方も、つい百年ほどまえまではごくあたりまえであったはずなのである。統計上、これらの句は四三調にはふくめない。しかし現代ではだれもがこれらの句を四三調に読む。したがって、四三調を忌避しない歌人の作品の四三調出現率がそのぶんだけ低く現れることになる。

なお、平安時代以降にもしばしばみられる四三調の結句に、「ものを」「なくに」「ましを」で結ぶかたちのものがある。いずれも中止法的な詠嘆の助辞を用いる。たとえば「百人一首」には四三調になる結句が三句あるが、三句とも「いのらぬものを」「われならなくに」「ともならなくに」というかたちである。これらは、王朝和歌にあってもあるていど好意的に許容された「公認」の四三調であったと考えられる。だとすれば、これらの句を四三調の出現率に単純に組み入れて事足れりとするわけにはゆくまい。「百人一首」における四三調結句の出現率は三％である。しかし右の事情を考慮するなら、「公認」の四三調をそこから差し引いた率、すなわち〇％という数値をも併記しておくべきではないだろうか。「三％（〇％）」というふうに。

この方式で『古今和歌集』の四三調結句の出現率を出してみると、四・九％（一・四％）となる。『新古今和歌集』は〇・六％（〇・二％）。『新続古今和歌集』は〇・三％（〇・三％）。ちなみに俵万智の『サラダ記念日』は三五％（三五％）となる。四三調のほかに三四調と五二調がある。規制がまったく無ければ、四三調の出現率はおよそ二〇％から四〇％というところであろう。二〇％という数値をひとつの境界線として想定してみてもよいかもしれない。

二

〈樋口夏子〉

まず手はじめに「旧派」から樋口夏子を取りあげてみる。夏子は明治五年生まれ。「樋口一葉」は近代を代表する女流小説家としてあまりにも有名である。しかし、その生涯を通じて夏子がもっとも身を入れて打ち込んだのは和歌であった。ではその和歌は、近代の文芸としてどうであったのだろうか。

筑摩書房版『樋口一葉全集』第四卷（上）には、和歌資料のうち個人詠草と歌会資料が収められている。ここではその個人詠草のみをみる。個人詠草は制作年代順に四期に分けられている。第一期は少女時代の作品、第二期以降は中島歌子の「萩の舎」に入門してからの作品。第四期は最晩年の作品で、「凡例」には「この時期は、ようやく旧派の和歌を脱し始めて、作者の作品に個性が現れている」とある。樋口夏子は二九年、二四歳で夭逝。

各期における結句四三調の出現率はつぎのごとくである。

カッコ内は“公認”の四三調を差し引いた率である。

第一期（一七年）

四七句中〇……………〇%

第二期（一九年）第一次歌集のみ

九一八句中二……………〇・二%（〇%）

第三期（二四年）第一次歌集のみ

二八八句中三……………一・〇%（〇%）

第四期（二八年）

一八六句中三……………一・六%（〇%）

第二期と第三期は歌数が多いので第一次歌集のみを対象とした。四期を通して四三調の率の低さは古典時代のレベルと少しも変わらない。しかも注目すべきは、四三調のすべてが「ものを」および「ましを」という王朝公認の歌末表現となっていることである。けっきょく歌人樋口夏子は終生、王朝和歌の規範から一歩も抜けでることがなかったのである。

しかし、だからといって樋口夏子がとくに保守的な歌人であったということにはならない。なぜなら、この年代に和歌の規範から自由でありえた歌人など、ただの一人もいなかったからである。

〈山川登美子〉

“新派”としてもっとも光彩を放った明星派から、まず山川登美子を取りあげてみる。登美子は明治一二年の生まれ。三〇年、大阪の梅花女学校を卒業し、短歌を『新声』等に投稿しはじめる。『明星』への登場は三三年五月の創刊第二号からである。三八年になって與謝野晶子、増田雅子と共著で『恋衣』を

刊行した。四二年に三一歳で永眠。

登美子の作品は、坂本政親編『山川登美子全集』（光彩社）上巻に収められている。これにより、登美子の短歌を三つの時期に分けて調査してみる。第一期は初期の習作で、「詠草」と題された作品群。第二期は『恋衣』時代の作品群（三二年以前に発表された一七首を除く）。第三期は「雑詠帳」と題された晩年の作品群。

第一期（二七年）三二年）

三四七句中七……………二%（一%）

第二期（三三年）三七年）

二九〇句中四七……………一六%（一六%）

第三期（三九年）四一年）

四一二句中一一……………二七%（二七%）

時期に応じて顕著な差が現れている。第一期はあきらかに王朝規範の支配下にある。ところが第二期になると、そこから一挙に解き放たれる。第二期のはじまる三三年は、登美子が『明星』に作品を出しはじめた年である。この年以降、“公認”の四三調結句はほとんど現れなくなる。第三期の四三調「二七%」という数値は、王朝和歌の制約からの完全な解放を意味しているよう。

〈與謝野晶子〉

與謝野（鳳）晶子は明治一一年生まれ。登美子より一歳年上である。二五年に堺女学校を卒業後、旧派の堺敷島会に属して作歌を始めた。三一年からは浪華青年文学会に入り、『よしあし草』に新体詩や短歌を発表するようになる。やがて創刊間も

ない『明星』に新進女流として登場。その翌年には早くも歌集『みだれ髪』が刊行された。

『定本與謝野晶子全集』（講談社）第一巻には、晶子の習作期の作品と『みだれ髪』時代の拾遺とが収められている。これによって結句四三調の出現の模様をみてみよう。

二八年～三二年

二七句中○……………○%

三三年

一六一句中二○……………一二%（一二%）

三四年

一九九句中六一……………三二%（三二%）

三二年までは作品の絶対数も少ないが、四三調は一例もない。うたいぶりもいかにも王朝風で、逸脱した四三調の現れる余地はとてななさそうである。ところが三三年になると、四三調結句がいきなり一二%の高率で出現する。四三調の二〇例のなかに「公認」のものは「まだつきなく」一例のみである。この時点で、四三調忌避の規範はもはやほとんど無力化してしまっているといっていだらう。翌三四年にはさらに三一%にまで跳ね上がる（「ひとの名しらず」のようなかたちのものを含めれば三五%にもなる）。

注目されるのは、明治三三年という年である。登美子も晶子も、三三年を迎えるまでは王朝和歌の末流に属していた。それが三三年をもってとともに一挙に解放へ向かったのである。この二人はともに三三年五月号から『明星』に作品を発表しはじめたのだった。

〈與謝野鉄幹〉

明星派の総統、與謝野鉄幹（寛）。鉄幹は明治六年生まれ。小学校以外は、主として漢学塾等で学ぶ。短歌は二三年ころから作りはじめ、二六年に落合直文を中心とした浅香社に参加した。三二年に新詩社を結成し、翌三三年に『明星』を創刊した。

鉄幹の単行本は明治二九年刊行の詩歌集『東西南北』に始まる。鉄幹はいくつかの形式の詩歌を緬い交ぜにして作品集を出すことが多かった。ここでは短歌形式のもの（連歌をふくむ）のみを対象として、結句四三調の出現率をみてみる。

なお、『與謝野寛短歌全集』（昭和八年刊）には、「明治廿五年以前」と記された「万葉蘆詠草抄」一八三首がある。ほとんどが擬古的な記紀万葉風の口振りであつたといわれている。このすべてが二五年以前の作だと信じるべき根拠はない。「万葉蘆詠草抄」の抄を収録した『日本の詩歌』（中央公論社）第四巻も「初期の作品と受け取られやすいが、作品全体がそのまま青少年期の作とは思いがたい」（新聞進一）と注している。『短歌全集』の自筆年譜をみると、二〇年（一五歳）の項に「今年及び明年に亘り、万葉集の愛読歌を手抄すること二度に及べり。（中略）自ら万葉蘆主人および奇霊舎主人と称す」とある。二六年（二二歳）の項には「此年に至り寛が作る所の歌、凡そ万葉の姿態より離れたれども、唯だ新声を出ださんとする心のみ急にして、手之に伴はず」とある。自筆年譜も「創作」の一種であるにしても、二〇年から二五年にかけて上代和歌の強い影響のもとにあったことは確かなようである。ともかくこの歌群も調査の対象としてみよう。

『万葉蘆詠草抄』（二五年前）

一八三句中四四……………二四％（二三％）

『東西南北』（二九年前）

二六四句中一一……………四％（三％）

『天地玄黄』（三〇年前）

一三二句中四……………三％（二％）

『鉄幹子』（二九～三三年）

三一一句中二九……………九％（九％）

『紫』（三四年）

三一〇句中四五……………一五％（一五％）

一見して、『万葉蘆詠草抄』の比率が奇妙に突出していることが見てとれる。二四％という数値はまさに万葉集に匹敵するものである。ということは、この歌群はたんに万葉風のことばづかいを模しているばかりでなく、音律においても万葉風のしらべを忠実に模していることになる。この歌群全体が本当に二五年以前の作ということであれば、きわめて早い時期における王朝和歌からの逸脱として注目されてくる。それまでも万葉調といわれる歌を作った歌人は少なくないが、じっさいにここまで王朝の伝統を逸脱しえた者はいなかったからである。もっとも、ここまで万葉集に忠実であるということは、古典和歌に拘束されているという点で王朝和歌への服従と似ているといえるかもしれない。しかも、鉄幹が本格的に「新派」和歌の創出を始めたときには、そのうたいぶりは王朝和歌の伝統に十分に取り込まれていたのである。そういう意味で、『万葉蘆詠草抄』は、本稿ではカッコにくくっておいたほうがよさそうである。

そうすると、王朝和歌からの解放としては、『鉄幹子』『紫』あたりが注目されてくる。両集はともに三四年の刊行である。が、前者『鉄幹子』には二九年前以降の旧作が多くふくまれている。ただし『明星』時代（三三年）の作品を主とすると判断される巻末の「明星」以下の歌群では、一一八句中二〇（一七％）に達している。この率は三四年はじめの作品を収めた後者『紫』とほぼ同じである。どうやら鉄幹のばあいも、三三年あたりから古典の呪縛より解放されたようである。

〈正岡子規〉

鉄幹とならんで「新派」の先導者となった正岡子規はどうか。子規は慶応三年生まれ。鉄幹より六つ年上である。

松山中学、第一高等中学を経て文科大学国文科に入学したが中退した。高等中学在学中の一八年に郷里の井手真棹に和歌を学んでいる。大学在学中に本格的に俳句をこころざし、二五年に日本新聞社に入社して俳句革新の論陣を張る。三一年になって「歌よみに与ふる書」を発表、短歌革新にも乗りだした。

子規は主な自作の短歌（三三年作まで）を「竹乃里歌」と題する歌稿に記録している。講談社版『子規全集』第六巻をテキストに、短歌の結句四三調の出現率をみてみる。

一五～二〇年

一二〇句中〇……………〇％

二一～二四年

八八句中一……………一％（〇％）

二五～二八年

一二二句中一〇……………八％（七％）

三〇〇三一年

六七八句中五五……………八% (六%)

三二年

三二八句中四九……………一五% (一四%)

三三年

五七一句中一五七……………二七% (二七%)

子規もまた王朝和歌から出発していた。二五年以降の八%という数値は、『万葉集』の影響を強く受けてのものである。二五年以降、子規の歌には「雲たちのぼる」「浪立つらしも」「猿啼く聞ゆ」「子猿ぞわれは」「月傾きぬ」といった万葉風の結句が頻出する。それでも三一年まで八%にとどまっていたのは、四三調忌避の余韻がなお子規の感覚を制約していたからであろう。三二年にいたって、その制約からも自由になっていったようである。三二年といえ、これは鉄幹や晶子よりも一年早い。三三年の二七% (二七%) は規範からの完全な解放を示している。

なお、子規は三一年三月に発表した歌論「八たび歌よみに与ふる書」のなかで、四三調に言及している。

時によりすぐれば民のなげきなり八大龍王雨やめたまへ
子規はこの実朝の歌を「好きで／＼たまらぬ歌」として引き、つぎのように述べる。

八大龍王と八字の漢語を用ゐたる處雨やめたまへと四三の調を用ゐたる處皆此歌の勢を強めたる所にて候。

これを見ると、子規は、三一年の時点ですでに四三調をタブー視していないばかりか、ばあいによってはむしろこれを積

極的に肯定してさえいるのである。この姿勢が、翌年以降の自作のなかに高率の四三調をもたらしただのであろう。

子規が実朝の歌を引いて「四三の調」を高く評価するところには、万葉集への肩入れがあっただろう。「四三の調」という言い方をして以上、四三調が万葉集に特徴的な節調であることに子規は気づいていたはずである。だからこそ、ことさらに「四三の調」に注意を喚起したわけであろう。

ところで、万葉調といわれる実朝の歌に、じっさいどれくらい四三調が現れるのであろうか。『金槐和歌集』所収の七一九首についてみるに、四三調結句は一六 (二・二%)、¹⁾「公認」の四三調を除くと九 (一・〇%)。この数値は実朝がじゅうぶんに王朝和歌の規範下にあったことを示している。

三

以上、近代歌人と王朝規範との関係を、もっぱら結句の節調の面から観察してきた。四三調の忌避は王朝和歌の諸規範のうちのひとつにすぎない。王朝和歌そのものが崩壊するときには、四三調の忌避とともに他の規範も同時に解消されてゆくはずである。その「他の規範」のなかに、音律上のものとしては、「字余り」の規範がある。字余りの様相に、結句の節調と同様の現れをみることはできないだろうか。

正岡子規は早く明治二七年に「字余りの和歌俳句」という文章を「日本」新聞に発表している。このなかで子規は、旧套打破のために積極的に字余りに意義を認めようとしている。

三十一字の和歌十七字の俳句は古来より言ひ古して大方は

陳腐に属し熟套に落ちし今日少くとも三十二三字又は十八九字の新調を作るの必要を見る。余は向後先づ此一点より漸次陳套を脱せんとするの志あり。

当然ながら、この「新調」をなす字余りは古典的な字余りの法則に反するものになる。子規は言う。

和歌の字余りには古来尊奉し来れる法則あり。即ち「ア」「イ」「ウ」「オ」の四母音ある句に限り字余りを許したるなり。是れ三十一字を標準としたる考へよりすれば至当の事なれども前に述べし如く字余りを姑息なる例外物となさずして一種の新調と為す上は母音子音の区別はあながちに之れを言ふを要せざるなり。

ここで子規のふれている「法則」（本居宣長が指摘したもの）を、以下で伝統的な字余りの法則とみなすことにしよう。厳密にはこのほかにいくつかの付則が加えられるが、統計上は無視しても大差を生じないだろう。また、実際にはこの「法則」に合致しているというだけでは、それが王朝和歌の「公認」する字余りだということにはならない。字余りは「法則」でなく慣例によって行われていたからである。しかしここはあくまで大よその趨勢を見極めることが目的であるから、個々の慣例までも問題にするにはおよぶまい。そうすると、この「法則」に合致した字余りの率が多いほど、それだけ古典的な慣習に従っていると判断される。逆にその率が低いほど、それだけ伝統的な規範から脱却していると判断されることになる。

たとえば「百人一首」では、百首五〇〇句中三三句に字余りがみられる。しかしそのすべてが「公認」の字余りである。さ

きの四三調のばあいと同様、「公認」のもの（ここでは宣長の示した法則に合致するもの）を差し引いた率をカッコ内に示すことにすると、「百人一首」の字余りの率は六・六％（〇％）ということになる。ここで重要なのは、字余りじたいの率「六・六％」ではなく、「法則」に合わない字余りの率「〇％」のほうである。ちなみに俵万智の『サラダ記念日』についてみると、字余り率は七・六％（三・八％）。宣長の法則に合う字余りと合わないそれが半半である。

以下、この方式によって調査結果を提示してみよう。（ただし近代の作品では漢字の読み方いかんで多少の誤差を生じるばあいがある）。なお、結句四三調のばあいと事情を異にするのは、平安時代以降の字余りの法則は万葉時代から引き継がれたものだということである。したがって、『万葉集』への傾倒は四三調の出現率を高めても「公認」の字余りの率にはほとんど影響しない。

〈樋口夏子〉

各期における字余り率はつぎのごとくである。

第一期（一七年）

二三五句中〇……………〇％（〇％）

第二期（一九年）第一次歌集のみ

四五九〇句中七四……………一・六％（〇・一％）

第三期（二四年）第一次歌集のみ

一四四〇句中二六……………一・八％（〇％）

第四期（二八年）

九三〇句中一一……………一・二％（〇％）

第二期だけ〇・一％という数値を示しているがこれはまったく問題にならない。すでに藤原定家でさえ、宣長の法則に合致しない字余り句が〇・三％にもなるのである（その他の付則を合わせて適用しても合致しないものが〇・二％のところ）^③。総じて、四三調のばあいと同じく、樋口夏子は王朝の規範にきわめて忠実な歌人であったことが確認される。

〈山川登美子〉

第一期（二七〇～三二二年）

一七三五句中三〇……………一・七％（〇・九％）

第二期（三三三～三七年）

一四五〇句中一〇五……………七・二％（三・七％）

第三期（三九〇～四一年）

二〇六〇句中三九……………一・九％（一・二％）

第二期、すなわち『明星』で活躍していた時期に、字余りじたいの率が高くなり、それにつれて法則外の字余りも多くなっている。ただし晩年はまた端正な調子にもどる。三期を通じてみると、字余りじたいの率に振幅はあるものの、法則に合うものに対する合わないものの比率がだんだんと高くなっている。

（法則に合うものに対する合わないものの比率は、第二期五％から第三期六四％と増加している。）

〈與謝野晶子〉

二八〇～三二二年

一三五句中七……………五・二％（二・二％）

三三三年

八〇五句中八〇……………九・九％（五・八％）

三四年

九九五句中一六〇……………一六・一％（一一・九％）

三〇年から法則外の字余りが若干現れる。三三年のカッコ内「五・八％」という数値は画期的である。すでに『サラダ記念日』の数値を越えてしまっている。しかもここでは法則に合わない数のほうが合う数を上回っている。さらに三四年にいたると、字余りの率じたいが跳ね上がる。しかも法則に合わない字余りが合う字余りの三倍にも達するのである。これはむしろ変則的な字余りへのいちじるしい偏好をさえ意味しよう。

〈與謝野鉄幹〉

『万葉蘆詠草抄』（二五年以前？）

九一五句中四八……………五・二％（一・五％）

『東西南北』（二九年前）

一三三二句中四八……………三・六％（一・一％）

『天地玄黄』（三〇年前）

六六九句中一七……………二・五％（〇・七％）

『鉄幹子』（二九～三三三年）

一五五五句中一三四……………八・六％（四・二％）

『紫』（三四年）

一五五〇句中一八二……………一一・七％（六・七％）

『万葉蘆詠草抄』はやはり特殊である。字余り率の割に法則に合わないものの率が低いのは、上代和歌の調べを模したためであろう。変則的な字余りの率が高くなるのは、やはり『鉄幹子』あたりからである。三〇年以降に高い水準になる。二九年までは古典和歌の調べを模倣し踏襲していたといえよう。

〈正岡子規〉

一五〇二〇年

六〇〇句中一四……………二・三％（〇・八％）

二一〇二四年

四四〇句中七……………一・六％（〇・七％）

二五〇二八年

六一〇句中四二……………六・九％（一・五％）

三〇〇三一年

三三九〇句中三二一……………九・五％（五・〇％）

三二年

一六四〇句中一六六……………一〇・一％（五・二％）

三三年

二八五五句中二三二……………八・一％（四・九％）

四三調忌避の崩壊よりも一足早く、三〇年から三一年にかけてのあいだに変則的な字余りの率が急上昇している。二七年の時点で考えていた「陳套を脱せんとする」意思が、ここへきて具体化されたものであろう。

結 語

明治期の五人の歌人の作品について、結句の節調と字余りの両面から検討してみた。

一葉は生涯、古典的な音律の歌を作り続けて夭逝した。登美子、晶子、鉄幹、子規は、古典和歌の呪縛のもとに作歌を始め、やがてその呪縛から解放されていった。結句四三調忌避からの解放と法則的・慣習的字余りからの解放とは、ほぼ同時に並行

して進められた。その時期は明治三〇年前後である。「新派」の先端的な担い手たちが音律の面で古典時代の規範から自由になりえたのは、明治三〇年から数年を経てからのことであった。

明治四二年一月、斎藤茂吉の初めての歌論が『アララギ』に発表された。「短歌に於ける四三調の結句」と題する論文である。「結の句の七は必ず三四ならざるべからず」という伝統派の主張に接した茂吉が、万葉調を形づくる結句四三調の良さを逆に主張した論文である。明治の末ちかくになっても四三調忌避の規範が根強く残っていたことの、これはひとつの現れである⁽⁴⁾。

しかもこれらはいくまで、短歌界の先端的な運動のなかでの推移である。当然ながら、伝統規範からの脱却が一般の短歌愛好者にまでおよぶには、またさらに多くの年月を要したはずなのである。

注

(1)すでに予備的な調査の結果を拙論「現代日本語律読法とその成立」(『中京国文学』五号、昭和六一年三月)および「結句の和歌史」(『上田女子短期大学紀要』一五号、平成四年三月)において提示した。

(2)詳しくは拙論「王朝和歌の律読法——単独母音を手がかりに——」(岩波書店『文学』五三巻六号、昭和六〇年六月)、「結句の和歌史」(前掲)、「歌末表現における四三調忌避の影響について——万葉集と八代集を比較する——」(『上田女子短期大学紀要』一六号、平成五年三月)等を参照されたい。

(3) 赤瀬信吾氏の「藤原定家の和歌表現——字余り句の機能をめぐって——」(和歌文学会編『論集藤原定家』所収)を参照して算定した。

(4) この茂吉論文を音律論の観点から論じた拙文に「現代短歌関係要語事典(その二)」(中京短歌会『中京短歌』二号、昭和六二年四月)がある。

〔付記〕

本稿に提示した数字、とくに字余りに関する調査には、少なからぬ漏れや誤りがあることと思われる。大勢に影響しないにしても、本稿と同様の研究をされる方は独自に再調査を行なっていただくようお願いしたい。

また本稿では、結句末が三音節の語や文節であっても、句じたいが変則的な字余りのばあいには四三調にカウントしなかった。しかし規範からの逸脱を問題にするうえで、この三音で終わる字余り結句の存在も無視できないと思われる。やはり大勢に影響しないものの、これをも組み込んだ調査をするほうが望ましかろう。